

CAHIERS DU CINEMA

**Une année
dans le
rétroviseur**

TOP 2025

L'AGENT SECRET
KLEBER MENDONÇA FILHO

CINDY SHERMAN
GRAND ENTRETIEN DÉMASQUÉ

MEKTOUB, MY LOVE
CHANT FINAL

STÉPHANE THIÉBAUT

MIXEUR SON



Stéphane Thiébaud photographié par le réalisateur Thierry de Peretti pendant le mixage d'*À son image* (2024), au studio A Fabrica à Ajaccio.

Les limites de la matière

par Fernando Ganzo

Dans ces cathédrales de la postproduction qu'on appelle auditoriums, Stéphane Thiébaud officie depuis une trentaine d'années en tant que mixeur, toujours à la recherche d'un son juste. Plus de deux cents films sont passés entre ses mains, de *Deux fois cinquante ans de cinéma français* de Jean-Luc Godard à *Alpha* de Julia Ducournau, pour lequel il a reçu le Prix de la CST de l'artiste-technicien lors de la dernière édition du Festival de Cannes. La liste vertigineuse de cinéastes avec lesquels il a collaboré (Leos Carax, Chantal Akerman, Mathieu Amalric, Arnaud Desplechin, les frères Larrieu, Thierry de Peretti) surprend par un éclectisme qui lui permet de passer des succinctes bandes son de *L'Arbre de la connaissance* d'Eugène Green aux volumes enveloppants de *The Substance* de Coralie Fargeat. Il témoigne ici de son expérience et livre les clefs d'un métier dont il pointe aussi le risque grandissant de standardisation.

À l'origine, JLG

Pour moi, cette histoire de son a démarré à l'enfance. Mon père a décidé de changer de métier et de quitter Toulon pour Paris. J'étais tellement attaché au Sud que, dans ma chambre parisienne, j'ai commencé à récréer tous les sons de là-bas en enregistrant sur des magnétophones : la mer, le vent, les cigales. Et j'ai vite compris que ce n'était pas si simple, qu'il fallait transposer. Pour la mer, par exemple, il fallait trouver la bonne place en se rapprochant un peu du clapot, sinon de loin on ne comprenait pas que c'était un son de mer. Après des études en communication, il a fallu faire le service militaire, et j'ai intégré la section son du Cinéma des armées, après quoi je suis entré à la Fémis, car je ne trouvais que des jobs peu inspirants à la télé. C'était la première année de la formation son, le début de ce qu'on appelait les sections instrumentales, avec des métiers séparés : réalisation, montage, image, décors, etc.

C'était l'époque où Jean-Luc Godard avait pas mal de rapports avec la Fémis. À un moment où son ingénieur du son François Musy était parti tourner à l'étranger, il m'a dit : « Ah, vous avez fait du câblage à l'armée ? Je vous embarque, alors. » Et il m'a emmené dans ses valises à Rolle pendant plusieurs mois. C'était l'époque d'*Hélas pour moi* (1993). De temps en temps, il me montrait des bobines, ce qui à la fois me réjouissait et me terrorisait parce que je me disais : « Tiens, il va falloir trouver quelque

chose à dire. » Mais il a été vraiment formateur, même si je n'ai pas compris tout ce qui se passait sur le moment. Il m'attribuait principalement des tâches techniques, surtout câbler son magnétophone multipistes Sony. Il m'embarquait aussi quand il devait faire un petit tournage, car il avait toujours des trucs à tourner, faire des *retakes*, filmer les coquelicots, qu'il aimait beaucoup. Je suis devenu un peu son homme à tout faire pour le son. J'étais assez maniaque à l'époque, et lui aussi : chaque chose à sa place, les crayons bien affûtés, le cendrier propre. On s'est retrouvés dans cette obsession d'avoir besoin de tout bien ranger avant d'entrer dans l'arène. Travailler était comme un sport pour lui, avec sa concentration extrême. Aussi, une fois dans la salle de montage, il ne fallait le déranger sous aucun prétexte !

Sa technique, je l'ai compris peu à peu, c'était de se prendre de vitesse le plus souvent possible. Par exemple, il chargeait plusieurs musiques dans ses lecteurs CD, parfois trois en même temps en lecture aléatoire, puis il lançait la scène sur la table de montage et ouvrait les *faders* de sa console. Il essayait de se mettre en danger, d'accueillir l'inattendu. Ce mode de fonctionnement m'a laissé perplexe, car je le voyais a priori comme quelqu'un qui était dans la maîtrise permanente, alors que, même s'il réfléchissait beaucoup, c'était à peu près tout l'inverse. J'ai compris que, pour lui, l'idée d'être un « passeur » à la

manière de Serge Daney l'animait totalement. Avec la distance, je le vois plutôt maintenant comme un chaman du cinéma qui convoquait les hautes autorités par ses manipulations pour qu'il se passe quelque chose de neuf dans son antre.

À chaque fois qu'il avait besoin de moi, je venais trois mois puis je repartais, donc je n'ai fait que des bouts de choses avec lui, sauf *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995), dont je me suis entièrement occupé. Quand François Musy a fini ses projets anglo-saxons, je suis rentré.

La vie rêvée de la salle de mixage

Une fois de retour à Paris, auréolé de cette relation professionnelle avec Godard, j'ai pu enchaîner pendant six ou sept ans des tournages comme ingénieur du son : Cédric Kahn, Yolande Zauberman. Mais ce n'était pas ce que je préférais. J'ai toujours eu du mal avec les horaires fractionnés, le rythme interrompu des tournages et aussi, comme l'enfant qui tourne la tête quand un couple s'embrasse sur l'écran de cinéma, le show des acteurs, que pourtant j'adore, me mettait trop souvent mal à l'aise. Le tempo du mixage me correspondait beaucoup plus, avec son indépendance et la magie de cette salle obscure : l'image projetée, ce jeu avec les *faders* qui bougent tout seuls et qu'on rattrape à la volée. Alors j'ai commencé à assister d'autres mixeurs, comme Gérard Lamps ou Jean-Pierre Laforce. Assez vite, je me suis lancé



Titane de Julia Ducournau (2021).

seul et j'ai fait le premier film d'Érick Zonca, *La Vie rêvée des anges*, dont le succès m'a permis de travailler par la suite avec beaucoup de monde : Chantal Akerman, les frères Larrieu, Mathieu Amalric puis Noémie Lvovsky, Emmanuelle Bercot, avec qui j'ai toujours une relation de travail très forte, et plus récemment Julia Ducournau, Coralie Fargeat, ou aussi des réalisateurs étrangers comme Amos Gitai et Walter Salles (*Je suis toujours là* en 2024), pour lequel j'ai appris la langue portugaise à laquelle j'ai toujours été attaché.

Entre mes débuts et le moment actuel, il y a au centre toute une génération du cinéma français qui a été extrêmement importante pour moi, celle de Lvovsky, Amalric, Desplechin. La collaboration avec Desplechin m'a construit totalement, son travail de mixage autour du jeu d'acteur est spectaculaire. Avec lui, tous les collaborateurs, peu importe le poste, font partie de sa troupe, comme au théâtre. Dans l'auditorium, ce qui est assez étonnant, c'est qu'il agit comme sur le tournage, il parle comme à la mise en scène : « Là, l'acteur ne fait pas tout à fait ça, mais il est plutôt enthousiaste, alors sa voix devrait être plus brillante, etc. » Il accentue ou diminue le jeu par les mouvements de *fader*, et c'est très précis, un travail mot à mot, parfois syllabe à syllabe ! Quand on est mixeur, c'est incroyablement

agréable de se voir transmettre ainsi les clefs de la scène.

Mais chaque cinéaste à sa manière de faire, bien sûr. Il y en a qui vont être là tout le temps. Par exemple, Leos Carax, il dicte la mélodie de A à Z. Il assiste à tous les gestes de travail. Au contraire, Érick Zonca ou Coralie Fargeat ne sont pas là tout le temps, ils viennent écouter, font leurs commentaires puis repartent. Mais ce qui est à la fois troublant et attachant c'est que leur méthodologie, leur façon de dialoguer dans le travail ressemble tellement à leurs films. Être avec eux, c'est déjà être dans le film.

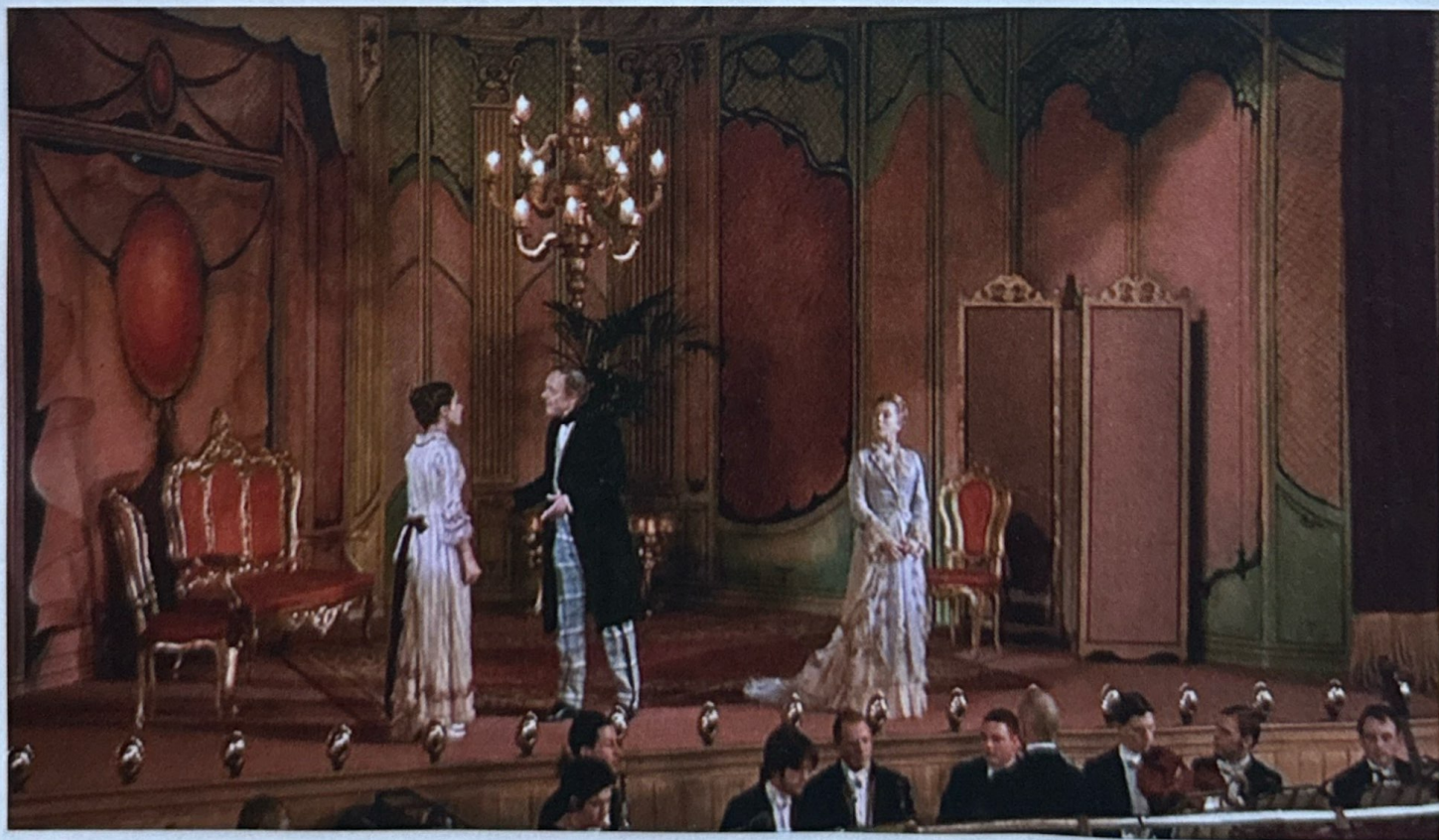
La boîte à outils

Mon travail, avec le réalisateur, le monteur et le monteur son, c'est de mélanger toutes les sources sonores du film. La façon d'accentuer un bruit, un mot, ou la musique, y compris en masquant un dialogue, tout cela module la façon dont on perçoit une scène. Les outils ne sont pas mystérieux. La réverbération, par exemple, qui permet de localiser une réplique plus ou moins loin dans l'espace. Ou tout simplement le volume, qui peut la rendre plus faible ou plus forte. Mais toujours dans les limites de la matière : si on mixe trop fort un acteur qui chuchote, on aura plus de mal à le comprendre, par exemple.

J'ai été formé à l'analogique, mais le numérique et surtout l'informatique sont

arrivés très vite, à chaque fois comme une petite révolution. Sur le fond, le travail reste le même, mais l'approche a changé, le principe gestuel est différent, car on peut tout automatiser, avec ce sentiment qu'on peut toujours corriger sans devoir bouger à nouveau chaque *fader* un par un. Ça a un peu désacralisé le moment de la prise de décision, et donc on a tendance à repousser souvent les décisions importantes à plus tard. Alors on corrige encore en croyant améliorer le résultat, mais souvent on finit par tuer quelque chose et c'est moins bien. Je reviens à Godard : parfois, un geste, un accident fait surgir l'inattendu, et ce qui ressemble à une erreur, si on l'accueille, peut être intéressant. Depuis une quinzaine d'années, les nouveaux outils ont apporté un souci de la perfection qui permet de tout peaufiner, de tout lécher. C'est bien sûr très efficace et intéressant, mais je me méfie aussi beaucoup de ça, parce qu'au final cela peut avoir tendance à tout formater.

La durée du mixage peut beaucoup varier : dans un film d'Eugène Green comme *L'Arbre de la connaissance* (2025), il dure deux semaines, tandis qu'*Alpha* (2025), mixé en Dolby Atmos, a été fait en cinq semaines, et *Dracula* de Besson (2025) en presque huit semaines. Mais peu importe le budget, mon travail reste le même. Que l'on ait trente sons, comme



Esther Khan d'Arnaud Desplechin (2000).

ce peut être le cas chez Green ou trois cents chez Ducournau ou Walter Salles, il faut arriver à avoir un son juste. Et les outils essentiels sont les mêmes : le *fader*, le potentiomètre, le timbre, le délai. L'espace de travail, l'auditorium, peut aussi être le même, mais pour un film avec un son très puissant, il vaut mieux que la salle soit grande : autrement, toute la structure du lieu entre en résonance, il y a une forme d'opacité qui s'installe et qui empêche d'entendre les détails. On peut pré-mixer dans des petits volumes, mais il faut finir dans des volumes adaptés à ce niveau sonore. *The Substance* (2024) aurait été impossible à mixer dans un petit volume, on en serait sortis sourds.

Le son décliné

Il faut arriver à faire en sorte que les intentions premières du mixage s'étendent à tous les formats du film. Même quand on travaille en Dolby Atmos, on doit s'assurer que le message principal restera là dans les versions domestiques. C'est essentiel. En général, mieux un film est mixé, mieux il se transporte d'un format à l'autre (cinéma, TV, ordinateur). Dans certains cas il faut adapter, par exemple s'il y a beaucoup de sons, d'effets de musique en même temps que les dialogues, une fois réunis sur deux pistes, voire sur un haut-parleur de télévision minuscule, ça peut être problématique. Le plus souvent, je confie maintenant cette adaptation à des gens qui font ça tout le temps et qui ont tendance à le faire mieux que moi, même si je contrôle toujours. Cela me permet aussi d'avoir un retour de leur part sur mon travail, ce qui est toujours précieux.

La note dominante

Chaque mixeur a son caractère. Il y en a qui aiment les rapports dynamiques, comme c'est mon cas, passant de sons très forts à d'autres très faibles, ce qui crée une sensation physique immédiate. Par exemple, Julia Ducournau, qui par ailleurs intellectualise beaucoup, utilise très souvent ce procédé primitif, particulièrement pour les éléments sonores premiers. Dans *Titane* (2021), c'était le feu. Dans *Alpha*, c'est le vent : un élément sonore surgit et dicte la dynamique.

Pour généraliser, on peut dire qu'il y a un cinéma « vococentré » et un cinéma qui l'est moins : est-ce que tout passe d'abord par la compréhension des dialogues, ou on est plutôt sensible à une atmosphère ? Thierry de Peretti, par exemple, veut



Barbara de Mathieu Amalric (2017).

que le spectateur soit actif, qu'il puisse se promener dans le plan, sans un principe « autoritaire » qui le guide vers le dialogue. Pour Eugène Green, la voix, le corps de l'acteur et sa prononciation doivent rester les outils majeurs. Comme Bresson, Green a son propre système de distanciation et Michel Ocelot a aussi le sien. Ces outils de transposition du réel sont si puissants, si singuliers, qu'ils me font régulièrement monter les larmes aux yeux dans l'auditorium.

Logiquement, travailler régulièrement avec un même cinéaste permet de créer un rapport très particulier de complicité. Par exemple, avec Mathieu Amalric, on a grandi pratiquement ensemble, ce qui m'a permis de l'accompagner y compris dans cette indéfinition qui est la sienne, où on peut penser autant à Desplechin qu'à Otar Iosseliani. Chez lui, la dominante reste, je crois, de se sentir un peu chamboulé par l'incarnation même des personnages, ce qui est très fort dans *Barbara* (2017), par exemple, et pour cela on joue beaucoup avec le vertige de la texture du tempo.

La porte ouverte

Amos Gitai a été essentiel dans mon travail, car il a ouvert une très grande porte pour moi. Le premier film que j'ai mixé avec lui est *Terre promise* (2004). Un film compliqué. On a commencé à mixer en Israël mais malheureusement l'auditorium est tombé en panne alors on est repartis à Paris. Il y avait beaucoup de sons, en

particulier dans la dernière scène, avec des attentats, beaucoup d'acteurs, des cris de partout. J'étais épuisé et je voyais le nombre de pistes grandir. Il y avait tellement de boutons à toucher, comment allais-je faire, sans assistant ? Il était tard dans la nuit. « *C'est quoi cette torture ?* », je me disais. Amos aime pousser un peu les gens. Je le savais, mais j'ai fini par me rendre compte qu'il y avait beaucoup de malice et de générosité dans sa démarche : il m'aidait en fait à sortir de mes habitudes, m'amenait, par épuisement, à un endroit où l'on pouvait tous les deux se retrouver pour expérimenter ensemble.

Il m'a dit alors une phrase toute simple : « *Stéphane, tu sais, il n'y a qu'un seul cerveau qui va bouger ces faders, et c'est ce cerveau-là qui m'intéresse. Tu pourras te débrouiller pour toucher certaines choses, et ce que tu ne peux pas toucher, on verra, ce sera très bien comme ça.* » Ça m'a complètement décomplexé. J'ai compris que, parfois, le pire ennemi du mixeur est la volonté de vouloir tout bien faire, au lieu de chercher à savoir ce que son travail produit exactement. Une fois dans ce rapport aux choses, toute proportion gardée, on fonctionne comme un musicien de jazz, on accepte le principe d'improvisation, de ressenti et surtout de travail partagé, d'écoute réciproque. Un regard, se comprendre à demi-mots. Voilà, pour moi, c'est ça le travail.

*Propos recueillis par Fernando Ganzo
au téléphone, le 19 septembre.*